

«ПАМЯТЬ ЖАНРА» В РОМАНЕ А. КАБАКОВА «ВСЕ ПОПРАВИМО»

Я не очень современный писатель.

А. Кабаков

Современная культура, требующая от человека максимальной мобильности, оказывает свое влияние и на литературу, что проявляется в формировании так называемой «клиповости», предполагающей краткость и яркость произведений и влекущей за собой все большую популярность малых жанров. Подобную ситуацию можно охарактеризовать как уменьшение значимости статуса серьезного писателя, подразумевающая здесь стремление многих сегодняшних авторов к созданию небольших по объему, но довольно «зрелищных» произведений, сюжеты которых отражают специфику настоящего времени. В свете этого неожиданным (даже для самого автора) стал успех романа А. Кабакова «Все поправимо», появившегося в 2001 г. и удостоенного премии им. Аполлона Григорьева.

А. Кабаков — писатель, вошедший в литературу в середине 1980-х гг. и получивший известность после появления романа-антиутопии «Невозвращенец» (1989) и последовавших за ним «Заведомо ложных измышлений», «Похождений настоящего мужчины в Москве и других невероятных местах», «Последнего героя», «Самозванца», «Кафе “Юность”», «Путешествий экстраполятора и других сказок», а также ряда публикаций в журналах «Дом кино», «Махаон», «Искусство кино» и «Знамя».

Автор избирает для себя жанр повести и романа как способ «преодоления кризисов исторического сознания, посредством которого прошлый, зафиксированный в памяти в виде отдельных событий, опыт оформляется в определенную целостность, в рамках которой эти события приобретают смысл» [1]. Стремление к прочности и основательности повествования проявляется в бережном отношении к этим традиционным жанрам. Начав с романа-антиутопии, предсказавшего события 1991 г., автор постепенно раздвигает временные границы своих произведений, выстраивая их в форме путешествий и «похождений». Одновременно А. Кабаков начинает разрабатывать область не только приключенческого рассказа, но и сказки, что, однако, не отменяет его тяготения к крупным формам, которые являются свидетельством стремления автора к осмыслению важных исторических событий. Кроме того, писатель обращается к сфере интертекстуальности, что вновь выявляет в нем желание быть включенным в общий исторический и культурный процесс, отражающееся в текстах в виде цитат и реминисценций, и ориентацию на знающего читателя, участвующего в процессе кодирования-декодирования информации и способного увидеть преломление и изменение автором канонического текста. Это приводит к последова-

тельному расширению пространственно-временного континуума его произведений и своеобразной «игре» с классическими жанрами, что проявляется, к примеру, в смешении жанров в цикле рассказов «Московские сказки», написанных в 2004–2005 гг., где автор делает попытку осмысления истории уже всего человечества, переплетая известные мифологические сюжеты с реалиями современной ему действительности.

В романе «Все поправимо» можно увидеть скорее не черты интертекстуальности, а параллели с сюжетами классической литературы, акцентирующие стремление А. Кабакова к «культурному диалогу». Реализуемый писателем на протяжении всего творчества принцип романного мышления, проявляющийся в постоянном изображении жизни человека в истории, позволяет проследить динамику образа главного героя (от «невозвращенца» до «выживленца») и вместе с тем говорить о новом для писателя и для литературы в целом способе изображения и этого человека, и самой истории.

Главный герой, Мишка Салтыков, — типичный «сын века», человек, проходящий свой жизненный путь в истории, три эпохи которой сопоставимы с тремя этапами его жизни: военное детство, «стиляжья» юность и «новорусская» старость. Известный читателю сюжет «провинциала в столице» дополняется конкретно-историческими подробностями описываемого времени, точное воспроизведение которого невозможно без изображения его предметных реалий и бытовых отношений. Именно через постижение и понимание жизни предметного мира романа можно наиболее полно выявить взаимоотношения героя и времени.

Вещи, являясь не только результатом деятельности человека, способом его социализации и самопрезентации, но и средством невербальной коммуникации в повседневной жизни, создают в романе особую «символическую вселенную» [2], пространство повседневности. Для А. Кабакова сфера обыденного представляет особый интерес, поскольку, на первый взгляд, «отторгающая малейшую склонность к рефлексии», она представляет читателю героя, который научился «быть человеком в условиях быта... кто, хлопача о хлебе насущном, сумел понять и сберечь все, без чего существование лишается человечности: красоту, справедливость, любовь, солидарность, смысл собственной жизни» [3]. Поэтому автор раскрывает образы героев, динамику эпохи и ее своеобразие через категории вещного и повседневного.

В Книге Первой перед читателем «военное» поколение, состоящее из одетых «как один» мужчин. Ключевым словом при характеристике этого времени становится понятие «военная тайна». Автор подчеркивает невозможность «выхода из пространства повседневности — праздника, а потому дни рождения и встречи с родственниками становятся не более чем обедами, а одеваются герои на любое торжество так, как всегда».

Более того, мир оказывается закрытым на всех уровнях: огороженные заборами заводы, замкнутое пространство школы, где «историю не по Ключевскому учат», дом героя, при описании которого символичным становится эпизод, когда маленький Мишка стоит в темном коридоре и подслушивает, о чем говорят взрослые в ярко освещенном зале. Поэтому дети стре-

мятся к созданию своего пространства: строят шалаши, организуют под подоконниками склады из своих вещей, рассказывают друг другу секреты.

Все это стирается из памяти героя после смерти его отца и переезда с матерью в Москву. С одной стороны, Москва становится новым «космосом» для Мишки, а с другой — справедливым видится утверждение Г. Андреевского о том, что «когда в России плохо, люди ее “глубинки” бегут в Москву. Столица, как свеча на ветру, сама вот-вот погаснет, а манит к себе, как последняя надежда» [4].

Мир Москвы во Второй Книге становится для Салтыкова миром «стиля», а пространство родительского дома с его «занавесочками» и «еврейской компанией» забывается в чужих квартирах случайных знакомых.

С любовью приготовленные мамини супы сменяются наскоро пожаренной яичницей, «Докторской» колбасой, котлетами по 12 копеек, а «белая головка» — «Столичной» водкой, что приводит к формированию «атмосферы нарастающего праздника» с полным отсутствием «чувства похмелья, которое портит пьянку» [5]. Подобное, на первый взгляд, бытовое изменение позволяет, однако, сделать вывод о новом стиле поведения молодежи в это время, которое сродни декабристскому: осознание своего «общественного долга» служения родине и вместе с тем культивирование разгула и буйства, их своеобразная ритуализация, «сближающая порой дружескую попойку с трагической литургией или пародийным заседанием масонской ложи» [6]. «Пьянка не только культивирует способ жизни и взгляд на вещи, она строит модель перевернутой вселенной, в которой важно только неважное и истинно несказанное» [5, с. 72]. «Культура дружеской интимности» [7] вытесняет культуру семейную.

Новым пространством, характеризующим эпоху 1960-х, стали «забегаловки» и «советские кухни», которые можно назвать топосом повседневной коммуникации, где «проходило «задушевное общение», велись кухонные разговоры, случались кухонные скандалы. На кухне проживало жизнь «кухонное поколение» эпохи «оттепели» [8].

В Книге Третьей, описывающей постперестроечный период, Салтыков находится чаще в офисе или автомобиле. Внешне обеспеченная старость оборачивается трагическими диссонансами в душе героя, что вновь выявляется в его отношении к вещам. Вещь теперь становится «барахлом», что можно объяснить достижением определенного социального статуса, но в романе неоднократно подчеркивается стремление одеваться не по возрасту, желание вернуть то время, когда каждая обновка была событием: «...теперь, когда комод в Москве забит рубашками, купленными на лондонской Джермин-стрит, с моими инициалами, вышитыми над левой манжетой, я не уверен, что стало лучше, но не уверен в том, что лучше было в молодости, так ли уж хороша молодость, не знаю, но старость нехороша, вот это я знаю точно...» [9].

Приведем пример того, как через акцентирование внимания на названиях сигарет, которые курят герои, автор отражает динамику времени. Если в 40-е это были «Гвардейские» папиросы, в 50-е — «Прима» в пачке кирпично-красного цвета, в 60-е — «Казбек», а в 90-е — уже «Parliament light».

По отношению к человеку вещь всегда вторична, но она характеризует его наиболее точно, а потому следующим уровнем организации романа становится взаимодействие героев и вещей.

Неоднократно подчеркивается, к примеру, «идеальность» Женьки Белоцерковского: «Женька, как всегда, был свеж, пробор сиял, парижский галстук в “турецкий огурец” идеально повязан и чуть приспущен под расстегнутым воротом — лялочка воротника “пластрон” сильно свисала — удивительно чистый, будто только что надел, белой, в узкую синюю полоску рубашки; английский твидовый пиджак висел на спинке стула» [9, с. 175].

Знаковым видится и образ матери Мишки, которая, при своей внешней «несуразности» («белые сухумские босоножки на пробке, черные чулки с пяткой, жемчужно-серое крепдешинное платье в мелкую веточку с юбкой-солнцем почти до щиколотки и серый жакет-букле три четверти с широким рукавами — поверх летнего платья для тепла» [9, с. 38]), предстает мудрой женщиной, являющейся носительницей культурной памяти.

Вместе с тем А. Кабаков создает свою предметную онтологию. Зеркала, часы, кровати и даже алкоголь служат для его героя своеобразным источником узнавания правды о самом себе, а усиление потребности в них или, наоборот, их ненужность свидетельствуют о динамике времени и смене приоритетов главного героя. Примечательно, как изменяется функция оружия: в военное время пистолет — символ победы жизни над смертью, в 50-е — знак победы смерти (самоубийство отца Мишки), в 90-е — «игры» жизни со смертью (эпизод выстрела в Салтыкова женой).

Наиболее значимым является образ дома, отражающий оппозицию жизнь — смерть в романе. Можно проследить четкое движение от образа дома, где родился Мишка и застрелился его отец, через квартиру в Москве, где умирает Мария Ильинична и рождается Ленька (сын главного героя), через образ нового дома Салтыкова и его жены Нины в Москве, в котором лежит книга «с идиотским названием “Последний приют” и из окна которого Нина пыталась убить мужа, к дому престарелых, где главный герой вспоминает, кто еще жив из его класса. Символичной оказывается и «длинная прямая аллея между огромными елями, верхушки которых растворяются в темной вышине» [9, с. 276], которая «ведет к воротам» и может быть сопоставлена с «дорогой в рай».

А. Кабаков в своем романе утверждает, что вещи помогают жить, выражать себя, понимать другого, обнаруживая или не обнаруживая свое сходство с ним, вещи живут в истории вместе с героями его произведения. Для писателя предметный мир является не только средством конструирования повседневности, но и способом рассказать о себе и своем поколении, о том, как воспринимались одни и те же вещи разными «эпохами» и героями на разных жизненных этапах и почему так происходило.

Предмет у А. Кабакова всегда выводит его обладателя и читателя к экзистенциальной проблематике. Кроме того, рефлексия по отношению к предметам неизбежно ведет к диалогу с самим собой, к «дуалистичности мышления». Внешне это проявляется в смене восприятия самого себя глав-

ным героем: Мишка — он — я, что вновь акцентирует значимость «вещности» и литературной традиции для автора. В произведении писатель выстраивает примечательную линию отношений героя и времени: от осознания себя игрушкой в руках времени, его вещью до понимания себя как владельца не только вещей, но и памяти о своем времени.

Роман «Все поправимо» является попыткой осмысления послевоенной действительности за последние 60 лет. Ориентируясь на классическую традицию романа XIX в., писатель обращается и к тому, что привнес в романное мышление XX в. Используя опыт В. Набокова, автор акцентирует вписанность человека в предметный мир, которому в романе отводится особая роль: характеристика повседневной и межкультурной коммуникации, отражение образа конкретной эпохи, изменения времени и героев.

Таким образом, попытка преодоления «осколочности» современного мышления, предпринятая в романе, доказывает востребованность этого жанра в любое время и вместе с тем его динамику и новые возможности.

Примечания

1. *Ретина Л. П.* Коллективная память и мифы исторического сознания // Сотворение истории. Человек. Память. Текст: Цикл лекций. Казань, 2001. С. 338.
2. *Богданов К. А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001. С. 22.
3. *Постоялко Д. С.* Быт как пространство нравственного самоопределения личности // Мудрость бытия и пошлость быта: Материалы регион. симпозиума. Оренбург, 1999. С. 67.
4. *Андреевский Г. В.* Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху (20–30-е годы). М., 2003. С. 429.
5. *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М., 2001. С. 70.
6. *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Избр. ст.: В 3 т. Таллин. Т. 1. С. 121.
7. *Бойм С.* Общие места: мифология повседневной жизни. М., 2002. С. 125.
8. *Чернов А. С.* Ритуальность кухни // Мудрость бытия и пошлость быта. С. 101.
9. *Кабаков А. А.* Все поправимо: хроники частной жизни. М., 2005. С. 459.

© Федорова В. П.
г. Курган

ФОЛЬКЛОР В ЛИРИКЕ А. Н. ЕРАНЦЕВА

Алексей Никитович Еранцев — поэт, вошедший в литературу в 60-е гг. XX в., когда на площадях, в театрах и клубах читались поэмы, стихи как самих поэтов, так и их почитателей. Еранцева на площадях не было, но рождалась и утверждалась его свежая, искренняя лирика. Через десятилетия, изменившие в нашей жизни многое, творчество поэта-зауральяца остается современным. Не было у поэта величаний вождей, великих строек, революционности Казанского университета. Стихи Еранцева обращены к жизни «обычных» людей. Книги поэта ведут к деревенской улице, в крестьян-